روز اول
شنبه دوازدهم بهمن
جشنواره فیلم فجر

در چه شرایطی وارد جشنواره سی و هشتم می‌شویم؟

سینما سلام

میلاد جلیل‌زاده
روزنامه‌نگار

سینمای ایران، سینمای جریان‌های دوره‌ای است. در همین چند دهه اخیر، حتی سینمای تجاری ما بارها کلیشه‌های خود را عوض کرده و از اکشن‌هایی که مهم‌ترین ستاره‌شان جمشید هاشم‌پور بود، به فیلم‌های دختر-پسری که یک تم رقیق‌شده تراژیک هم داشتند، رسید و حالا مدت‌هاست که کمدی‌های روحوضی، جریان اصلی تجاری هستند. وقتی سینمای تجاری ایران از اکشن به سمت فیلم‌های دختر-پسری آمد، جریان قبلی را کاملا فراموش کرد و وقتی کمدی‌های روحوضی باب شدند، این اتفاق برای هر درونمایه تراژیک و درعین حال عامه‌پسند نیز رخ داد. این تغییر فاز دادن‌ها در سینمای روشنفکری ایران هم وجود داشته است.

جریان روشنفکری سینمای ایران تقریبا با موج نو آغاز می‌شود. موج نو در طول تاریخ چند دهه‌ای عمرش بارها تغییر کرد و نهایتا در دهه ۸۰ شمسی، پرچمداری را به موج پسافرهادی سپرد.

در دوره‌های قبل از دهه ۶۰، سینمای روشنفکری ایران بسیاری از اوقات اهل اعتراض و دادخواهی از حقوق مظلومان بود. «قیصر»، ساخته مسعود کیمیایی، فرم‌نمادینی از این تم بود که توسط مخاطبان عام سینما هم مورد استقبال کم‌نظیری قرار گرفت. پس از انقلاب، در کنار تمام تحولاتی که سینمای ایران به خود دید، پای فیلم‌ها به جشنواره‌های خارجی هم در مقیاسی بسیار گسترده‌تر از قبل باز شد. بازتاب تصویر مظلومان و محرومان در این نسل از فیلم‌های روشنفکری سینمای ایران که حالا رنگ و بوی عرفان بودایی پیدا کرده بود، این بار تصویری منفعل بود، طوری که محرومیت عنصری تغییرناپذیر از ذات جامعه ایران به‌حساب می‌آمد. این فیلم‌ها از منظر فرودستان به جهان نگاه نمی‌کردند و شکلی انقلابی و اعتراضی نداشتند؛ بلکه از زاویه دید نخبگان به آنها نگاه توریستی و در بهترین حالت توأم با ترحم داشتند. همین نوع نمایش از طبقه فرودست در سینمای ایران، باعث به وجود آمدن اصطلاح سیاه‌نمایی شد؛ چون مقصد اصلی خیلی از این آثار، جشنواره‌های غربی بود.

اما موج پسافرهادی که همچنان می‌توان آن را جریان غالب در سینمای روشنفکری ایران دانست، برخلاف عرفان‌های بودایی پیش از خود، شکلی محتوازده داشت. عباس کیارستمی تا قبل از «درباره الی» مهم‌ترین فیلمساز جریان روشنفکری ایران محسوب می‌شد و جهان‌بینی سینمایی او روی فرم‌های بدون دلالت و سینمای بدون مولف تاکید داشت. او اصالت را به ابژه می‌داد؛ یعنی به آنچه خارج از ذهن هنرمند بود و خارج از قابی که یک هنرمند دور بخشی از واقعیت می‌بندد. اما در سینمای پسافرهادی مجددا سوژه اهمیت پیدا کرد، فردگرایی باب شد، نسبیت‌انگاری شدت مهیبی گرفت و هر نوع قضاوتی مذموم شمرده شد. به این ترتیب قهرمان از میان رفت، بحران هویت و میل به مهاجرت موضوع کانونی شد، حق و باطل مرزهایشان را از دست دادند و البته طبقه فرودست هم با معیارهایی سنجیده شد که دغدغه‌های طبقات میانی یا فرادست آنها را تراشیده بود.

بخشی از فیلمسازان سینمای ایران که با انقلاب اسلامی وارد عرصه فعالیت شدند و جریان موج‌نو آنها را جذب نکرد، جریان دیگری را تشکیل داده‌اند. این جریان هم در طول دهه‌های اخیر بارها تغییراتی را به خود دیده و سویه‌هایی گاه متضاد را پیموده است. دهه اول انقلاب دهه جنگ بود و سینمایی به نام دفاع مقدس ناگهان در اوج متولد شد. دهه دوم همین نسل گاه با پس‌زمینه‌ای پساجنگی، نگاهی اجتماعی پیدا کرد. همین نگاه طی سال‌های مختلف تغییرات عمده‌ای داشت. اعتراضی‌ترین و انتقادی‌ترین بخش از سینمای ایران متعلق به همین طیف فکری است، چون اولا آنها خودی پنداشته می‌شدند و انتقادهایشان کمتر می‌توانست محل سوءتفاهم قرار بگیرد و ثانیا این دلیل مهم‌تر وجود داشت که مقصد اصلی آثار آنها جشنواره‌های خارجی نبود. فیلم‌های سیاسی سینمای ایران عمدتا به این جریان تعلق دارند. امسال در جشنواره فیلم فجر نماینده‌های هر سه طیف یادشده حضور دارند؛ هم سینمای موج‌نو ایران در آثاری که گاه از آنها با عنوان هنر و تجربه‌ای یاد می‌شود، بازتاب پیدا کرده، هم به وضوح می‌شود فیلم‌های روشنفکری پسافرهادی را دید و هم فیلمسازان انقلاب، به همراه نسل جدیدترشان آمده‌اند. اهمیت اصلی در چنین آوردگاهی، نه صرفا جایزه‌های جشنواره یا حتی مخاطبان فجر و استقبال اصحاب رسانه، بلکه تاثیرگذاری این فیلم‌ها روی جامعه ایران است. فیلم‌های جشنواره امسال، در شرایطی بر پرده سینماها رونمایی می‌شوند که جامعه ایرانی در اوج تغییرات گاه به گاه نگرش‌های اجتماعی است و همین محل تعارضات در روابط مردم شده است. این دوره از جشنواره آوردگاه نگاه فیلمسازان به واقعیت اجتماعی و متن زندگی مردم است. دوئل بین دو جهان‌بینی که یکی واقعیت را صرفا برساخته‌ای از ذهن خود می‌داند و دیگری اصالت را به متن زندگی آدم‌هایی می‌دهد که جامعه امروز ایران را می‌سازند و فرمی منفعلانه ندارند.

ادامه از صفحه یک

سینما: محتوا یا فرم؟ و مساله‌ای به نام «سینمای انقلاب»

۱۱ در هر دوگانه‌ای، همیشه یکی به دیگری تکیه می‌کند، یکی وحدت است و دیگری کثرت، یکی محل تاثیر است و دیگری محل تأثر، یکی عامل است و دیگری قابل. به عنصری که بر آن تکیه می‌شود اصطلاحا «امر اصیل» می‌گویند. بین محتوا و فرم، «محتوا» امر اصیل است، این یعنی در عین نیاز این دو به یکدیگر، محتوا تکیه‌گاه فرم است. مرغ سالم اما آب‌پز را می‌توان خورد، اما مرغ فاسد تزیین‌شده را نه. شیر سالم اما سرد را می‌توان نوشید، اما شیرینی گرم برآمده از شیر فاسد را نمی‌توان میل کرد. صورت بد ماده سالم قابل تحمل‌تر از ماده فاسد زیباست. همچنین این ماده است که به صور گوناگون تقسیم می‌شود؛ این ایده است که به شکل شخصیت‌ها، درام، میزانسن، رنگ و نور و حرکت دوربین درآمده است؛ برای همین نقد سینما همواره در یک سطح، مواجهه با مقوله محتوا را در بر دارد. به زعم مسعود فراستی، چه بسا محتوای خوب می‌تواند فرم ضعیف را وتو کند. از محتوا گریزی نیست.

۱۲ هگل معتقد بود هر محتوایی فرم معطوف به خود را می‌سازد. این یعنی هنرمند به اندازه‌ای که محتوا دارد، فرم هم دارد. امکان ندارد محتوا قوی و تنقیح شده باشد و در فرم لنگ بزند و امکان ندارد اثر «خوب» باشد و از جادوی محتوا بی‌بهره باشد. فیلم «بد» اگر به بدشانسی تکنیک بر نخورده باشد حتما و همواره نتوانسته در سطح محتوا از کثرت به وحدت برسد، این یعنی یا فیلمساز درگیر چند چیز متنوع بوده و نتوانسته آن چیزها را ذیل «یک» چیز صورت‌بندی کند، یا اینکه اگر محتوای او در یک گزاره انتزاع شود، این گزاره ضعف «استدلال» دارد. فقط گزاره محتوایی که در منطق خود قابل نقض نیست می‌تواند فرم خوب بسازد. به‌عنوان مثال نمی‌توان معتقد بود دوغ و شراب ذاتا و ماهیتا یکی است و فیلم رئال خوب ساخت. به بیانی دیگر گزاره «غلط» در سطح محتوا، فرم غلط و تکنیک غلط را نیز به دنبال می‌آورد. فیلم بد زاییده یک استدلال غلط در سطح محتواست. دیالوگ‌های ضعیف معمولا زاییده، استدلال غلط فیلمساز است.

۱۳ هر هنرمندی نیز یک محتوا بیشتر ندارد. همه فیلم‌های یک فیلمساز صور مختلف یک ماده هستند. ماده خام هنرمند، ملکوت یا همان ناخودآگاه هنرمند است، برای همین است که هر فیلمسازی یک تم مشخص دارد. تم اصغر فرهادی نسبیت، ابراهیم حاتمی کیا تقابل، محسن مخملباف تخریب، بهرام بیضایی شر، هیچکاک ترس، آوینی تسخیر و... این تم‌ها زاییده ناخودآگاه هنرمند هستند، اینها اعیان ثابته هنرمندند و اثر همواره از وضعیت ناخودآگاه هنرمند خبر می‌آورد. برای همین هیچ قصه‌ای عاری از زیربنای محتوایی نیست. هنرمند همیشه ادعا می‌کند که فقط قصه تعریف کرده، غافل از اینکه این قصه ظاهری است از یک باطن، باطنی که ممکن است خود او به آن آگاهی نداشته باشد. اینکه چرا اورنگ، موسیقی، بازیگر و میزانسن خاصی را انتخاب می‌کند همه تصمیم‌های منطقی تکنیکی نیستند، اینها همه ریشه در ناخودآگاه او دارند. هر اثر هنری در واقع برشی است از ناخودآگاه هنرمند که در جهان‌بینی معینی نمودار گشته است.

۱۴ هنرمندان وقتی در تم خود فیلم می‌سازند، وقتی «خودشان» هستند، در پرده سینما جادو می‌کنند و به میزانی که از خود دور می‌شوند به لکنت می‌افتند. در واکاوی اثر هنری، منتقد همواره در جست‌وجوی «خود» هنرمند است، در جست‌وجوی وضعیت ناخودآگاه او و اینکه او چقدر «خود» بوده است. فاصله هنرمند از «خود»، اثر او را تباه می‌کند. مادامی که هنرمند خودش است و این خود را تنقیح و پالایش کرده است، فقط کافی است تکنیک بداند. اینجا محتوا، خود لباس فرم می‌پوشد و به بیرون می‌جهد. لذا تکنیک همه چیز نیست، تکنیک یک چیز است، تکنیک تنها واسطه‌ای است که محتوا را به فرم پیوند زده، آن را منکشف می‌کند. تکنیک تنها به بیرون می‌آورد، بیرون‌آوردنی را. اگر آنچا چیزی نباشد از دست تکنیک هیچ کاری ساخته نیست. لذا نمی‌توان محتوا نداشت و انتظار شق‌القمر در پرده سینما داشت. اگر سینما ضعیف است و حال تکنیک چندان بد نیست، قطعا مشکل از محتواست.

۱۵ محتوا در خلأ هم تولید نمی‌شود. دسترسی به کتاب‌های آسمانی و زمینی سینما را لزوما بارور نمی‌کند. تصاویر متحرکی که زاییده مخزن‌ها، تضادها و دیالکتیک‌های معرفتی نیستند، نمی‌توانند نام سینما را یدک بکشند. بدون روشنفکری پیش‌روی سینما همیشه در حال تکرار است، در حال درجا زدن. این روشنفکر است که واقعیت را به ذهنیت می‌آورد و تولید مساله می‌کند و این هنرمند است که مساله را بازتعریف کرده و به فرم می‌آورد. نقش هنرمند همواره در دیالکتیک با روشنفکری معنی‌دار می‌شود. اساسا هنر بدون مساله غیرممکن است، فیلمساز بدون مساله از فیلمسازی فقط میهمانی‌های شبانه‌اش را درک کرده و تشویش میزانسن‌ها بیش از هرچیز لود هنده بی‌مسألگی او است. فیلمسازی دستگاه تولید تصویر نیست. فیلمسازی دستگاه تولید پرسش است. پرسش از خود، از هنر و از مخاطب. در نقد اثر هنری، مخاطب همواره حضور دارد. منتقد هیچ‌وقت نمی‌تواند اثر هنری را در خلأ مطالعه کند، اثر همواره در حضور مخاطب واجد معنا می‌شود.

۱۶ اگر صاحب اثر ناخودآگاه دارد، مخاطب نیز ناخودآگاه دارد و هر جمعیتی نیز واجد ناخودآگاه جمعی است. جامعه نیز «خود» دارد و می‌خواهد «خود» باشد و لذا منتظر است تا فیلمساز قصه «خود» او را برایش بگوید. اساسا تقلای هنرمند به ظهور آوردن ناخودآگاه جمعی است. سالن‌های تاریک سینما و نورهای روی پرده، استعاره‌ای است از هجوم ناخودآگاه از مسیر رویا به سمت شهر. جامعه از طریق سینما خواب می‌بیند، روزمرگی‌هایش را می‌بیند، آرزو می‌کند و با امیال سرکوب‌شده خود آشنا می‌شود. اساسا جامعه بدون هنر، جامعه بدون رویاست؛ جامعه بدون هنر فاقد میل است و فاقد اراده. سینما در جست‌وجوی به هم ریختن واقعیت، از حقیقت خبر می‌آورد. هنر همواره در مرز بین حقیقت و واقعیت ایستاده است. هنر به زبان واقعیت از حقیقت حرف می‌زند و به زبان حقیقت با واقعیت روبه‌رو می‌شود. این ایستادن هنر در مرز واقعیت و حقیقت و این رسالت سینما در برملاسازی ناخودآگاه جمعی وظیفه منتقد را وارد فاز خطیری می‌کند. حال منتقد در مواجهه با اثر نه تنها درباره جامعه، نه تنها درباره تاریخ بلکه باید درباره وضعیت فلسفه تاریخ نیز دست به قضاوت بزند.

۱۷ جامعه مانند انسان هم واجد ترس‌ها و غرایز است و هم اراده‌های خلاق و سازنده و هم وجدان و قانون. جامعه نیز هم عقل مصلحت‌گرا دارد و هم اراده‌های حقیقت‌گرا. در جوامع سرمایه‌داری که اقتصاد و سیاست هر دو مسئولیت منظم کردن غرایز و مصلحت‌های انسانی را برعهده گرفته‌اند، تنها فرهنگ است که می‌تواند نقش سازندگی، پیش‌روندگی و خلاقیت را عهده‌دار باشد. این فرهنگ است که تلاش می‌کند فاصله حساب‌گری و اقتصاد غرایز را با سیاست و قانون‌های سلبی زیادتر کند و به این وسیله متضمن حکومت اخلاق باشد. اگر مساله اقتصاد و سیاست، حسابرسی و «شناخت» وضع موجود است، وظیفه تغییر وضع موجود تنها برعهده فرهنگ است. غرایز انسان او را به شناخت سوق می‌دهد و اراده‌های انسانی او را به سمت آگاهی. سینما می‌تواند تصمیم بگیرد در خدمت شناخت وضع موجود باشد یا آگاهی و تغییر وضع موجود، سینما می‌تواند در خدمت غرایز باشد یا در خدمت اراده و تغییر.

۱۸ سینما می‌تواند ما را بیش از پیش بترساند یا ما را به سمت روزنه‌ها فرابخواند. سینما می‌تواند در خدمت انفعال باشد، یا در خدمت حرکت. به بیانی دیگر سینما می‌تواند در خدمت ارتجاع باشد یا پیشرو و سازنده باشد، سینما یا می‌تواند در خدمت زر و زور و تزویر طبقه حاکم باشد، یا اینکه «انقلابی» باشد. «سینمای انقلاب» بنابراین نه تنها سینمای حکومت نیست، بلکه آنتی‌تز سینمای حکومتی است، چه حکومت سیاست چه سرمایه. سینمای انقلابی یا سینمای پیشرو بدیل سینمای انفعال است. شخصیت‌های سینمای انفعال همه مقهور وضع موجودند. سازندگان سینمای انفعال بی‌آرمانند، قصه‌های سینمای انفعال لاف نشان دادن واقعیت‌ها را می‌زنند، سرمایه‌گذاران سینمای انفعال در سودای کسب ثروت هستند و سیاست‌گذاران سینمای انفعال در سودای مذاکره. سودای سینمای انفعال در بهترین حالت شناساندن وضع موجود است، در حالی که سینمای پیشرو در خدمت آگاهی و اراده برای تغییر وضع موجود است.

۱۹ سینمای پیشرو از دیالکتیک برآمده از فرم و محتوا و بواسطه آن توسط تکنیک، مخاطب را از صندلی‌ها جدا کرده و به سمت بیرون پرتاب می‌کند. این سینما مخاطب را به گذار از مصلحت‌قانون دعوت می‌کند، او را به واسطه آگاهی برمی‌شوراند و عصیان علیه غریزه و مصلحت را در او تعبیه می‌کند. بین فیلمی که در نقد مذهب ساخته می‌شود، اما انسان بودن انسان را یادآوری می‌کند و فیلمی که در رثای مذهب ساخته می‌شود، اما انسان را می‌ترساند و او را به حفظ وضع موجود فرا می‌خواند، قطعا فیلم اول مصداق سینمای انقلاب است. شریعتی معتقد بود تنها انسانی که به خودآگاهی رسیده و به عصیان علیه بهشت و حتی به عصیان علیه اراده خداوند و بعد خودش عبادت و اطاعت را انتخاب می‌کند، می‌تواند به نجات برسد. سینمای انقلاب بنابراین، سینمای عصیان و آگاهی است، این سینما به انسان کمک می‌کند تا برخوردار باشد از آنچه باید باشد، اما نیست. سینمای انقلاب، در یک کلمه سینمای کنش است.

۲۰ طبیعی است که سینما نمی‌تواند از مخاطب کنش بگیرد، مادامی که نتواند «حس» (یا آنچه ژیل دلوز به تأسی از اسپینوزا affect می‌خواند) مخاطب را برانگیزاند، اینجاست که فرم موضوعیت پیدا می‌کند. این وظیفه فرم است که محتوای سینمای انقلاب را به تبلور آورد و محتوای انقلابی را به کنش تبدیل کند. سینما نمی‌تواند پیشرو و فاقد فرم باشد. بنابراین سینما نمی‌تواند در فرم پیشرو نباشد و پیشرو بماند. همچنین سینما نمی‌تواند پیشرو باشد مادامی که در تکنیک نیز پیشرو نباشد. لذا اولین معیار منتقد برای ارزیابی اثر همواره فرم و طرح این پرسش است: «آیا فیلم توانسته مخاطب را «درگیر» کند؟ و اگر آری، فیلم «چگونه» او را درگیر کرده است؟ سینمایی که نمی‌تواند مخاطب را درگیر کند، اساسا هنوز سینما نشده و سینمایی که نمی‌تواند به واسطه فرم، مخاطب را به کنش وا دارد، مصداق سینمای پیشرو نیست، این سینما، سینما هست، اما ارتجاعی است.

۲۱ نقد سینما بنابراین، باژورنالیسم، باریویو و خلاصه‌نویسی و روابط عمومی سینما متفاوت است. نقد سینما وظیفه‌ای خطیر، میان‌رشته‌ای، ظریف و نیازمند حکمت اجتماعی است. از این رو نقد سینما از اساس یک پروژه روشنفکری است. منتقد، نه مستخدم اقتصاد است و نه مستخدم سیاست، او در شرایط ایده‌آل مستخدم فرهنگ است و لذا هر آنچه درباره پیشرو بودن سینما مصداق دارد درباره او نیز مصداق دارد. نقد سینما نیز می‌تواند انتخاب کند در خدمت زر و زور و تزویر حاکم باشد یا در خدمت پیش‌روندگی، خلاقیت و عصیان‌های فرهنگی. منتقد فقط به فرهنگ تعهد دارد هر چند او نیز همواره در معرض خطر مصادره شدن قرار دارد. منتقد هیچ‌گاه امنیت ندارد چرا که وظیفه او در عین حال که ایجاد یک نظم جدید است، برهم ریختن نظم مسلط هم هست؛ نظم هنر، نظم جامعه و نظم فرهنگ. منتقد هم وجدان جامعه هنری است و هم محرک آن.

۲۲ نه تنها سینما، بلکه همه مصداق‌های فرهنگ از تئاتر فرم، محتوا و تکنیک تبعیت می‌کنند و هر آنچه درباره نقد سینما گفته شده درباره فرهنگ به معنی عام آن مصداق دارد. منتقد در مواجهه با هر اثر فرهنگی آن را در سه ساحت فرم، محتوا و تکنیک انتزاع می‌کند و با تحلیل ربط بین آنها، درباره خود اثر و پیشرو بودن آن دست به قضاوت می‌زند. آگاهی از فرآیند نقد نیز بزرگ‌ترین خدمت به هنرمند است چرا که اوست که همواره در جایگاه اولین منتقد ربط بین محتوا، فرم و تکنیک اثر خود را می‌سنجد و آن را تنقیح و پالایش می‌کند. هنرمند بالغ نه قبل از پختگی محتوا سراغ فرم می‌رود و نه از سر وسواس محتوا، ابزارهای فرمی خود را سرکوب می‌کند. هنرمند با تزکیه ناخودآگاه و تسلط بر تکنیک، راه را برای برون‌ریزی ناخودآگاه در فرم هموار می‌کند. منتقد نیز چنین می‌کند. منتقد نق نمی‌زند، او از عالم خبری می‌آورد. نقد به شیوه کنونی کهنه شده است، نقد، نیازمند نقد نو است.

برنامه پخش فیلم‌های سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر در سینمای رسانه‌ها و هنرمندان

سینما	فیلم‌ها به ترتیب سانس		
پردیس ملت	سه‌کام حبس به کارگردانی سامان سالور - ساعت ۱۳:۳۰	قصیده گاو سفید به کارگردانی بهتاش صنایی‌ها - ساعت ۱۶:۳۰	عامه‌پسند به کارگردانی سهیل بیرقی - ساعت ۱۹:۳۰
پردیس چارسو	لباس شخصی به کارگردانی امیرعباس ربیعی - ساعت ۱۶:۳۰	پدران به کارگردانی سالم صلواتی - ساعت ۱۹	تومان به کارگردانی مرتضی فرشباف - ساعت ۲۱:۳۰

تماشاخانه فرهیختگان
ویژه سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر

بازگشت به میز گفت‌وگو

افتتاحیه اجتماعی برای جشنواره فیلم فجر

عاطفه جعفری
روزنامه‌نگار

جامعه ایرانی درحال تغییر است و این مسیر تغییر منجر به تعارضات متعددی در رابطه میان آدم‌ها شده است. طبیعی است که فیلمساز ایرانی هم نسبت به آنچه درحال رخ دادن است، بی‌تفاوت نباشد و برای همین است که اکثر آثار سینمای ایران را می‌توان در دسته‌بندی سینمای اجتماعی گنجاند. یکی از مباحث پردامنه‌ای که ردپایش به سینمای اجتماعی ما هم کشیده شده است، به نحوه مواجهه جامعه ایرانی با غرب باز می‌گردد. یک عده در طول تاریخ ایران، راه برگشت به سنت را برای فرار از صدمات و تهاجم غرب انتخاب کرده‌اند، عده‌ای هم معتقد به رویکرد انتخاب و گزینش در مواجهه با مدرنیسم هستند و دسته سوم هم اتفاقا راه صلاح را پشت دروازه‌های تمدن غرب می‌بینند. فیلم‌های اجتماعی این دوره از جشنواره، هم خالی از این سه مدل نگاه در جامعه ایرانی نیست ولی بنای ما در سرویس فرهنگی «فرهیختگان» فقط واکاوی این نگاه‌ها نیست. منشوری از نگاه و نگرش فیلمسازانی را که نماینده بخشی از سینمای اجتماعی ایران هستند، در معرض مخاطبان قرار می‌دهیم و فارغ از خط‌کشی‌های مرسوم این سال‌ها و بی‌آنکه درگیر فریب تساهل باشیم، با اکثر فیلمسازان این دوره از جشنواره فیلم فجر گفت‌وگو می‌کنیم.

سهیل بیرقی، کارگردان «عامه‌پسند» در گفت‌وگو با «فرهیختگان»:

متعلق به هیچ ایسمی نیستم

سهیل بیرقی در فیلم قبلی‌اش «عرق سرد»، سراغ یک دعوای ژورنالیستی ورزشی رفت و آن را تبدیل به فیلم کرد. حالا در گام سوم فیلمسازی، بار دیگر سراغ قصه یک زن ۵۷ ساله رفته که به قول خودش یک زن معمولی است و قرار است این زن به نگاه‌های عامه‌پسند بگوید نه! بیرقی نسبت به تغییراتی که در اطراف خودش رخ می‌دهد بی‌تفاوت نیست و دوست ندارد او را زیر چتر ایسم‌هایی همچون فمینیسم قرار دهند. خودش در این‌باره گفته است: «من می‌دانم متعلق به جریانی به نام فمنیسم و آنتی فمنیسم نیستم و کلا متعلق به هیچ ایسمی نیستم. من اطرافم، شرایطم را نفس می‌کشم و سعی می‌کنم درونیاتی را بازتاب دهم که بابت آن آزار دیده‌ام.» گفت‌وگوی «فرهیختگان» با کارگردان فیلم «عامه‌پسند» را در ادامه بخوانید:

کمی درباره فیلم صحبت کنید که مخاطب قرار است دوباره چه روایتی از سهیل بیرقی ببیند؟

در این فیلم برخلاف دو فیلم قبلی‌ام به سمت ناشناخته‌ها رفتم؛ ناشناخته‌هایی که حداقل خودم در فیلمسازی تجربه نکرده‌ام؛ یعنی دو فیلم قبلی کاملا براساس پرورش یک قهرمان ساخته شده بود، اما اینجا قهرمان نداریم. اولین تفاوت فیلم جدیدم با فیلم‌های قبلی، از همین نوع قهرمان شروع می‌شود که اینجا قهرمان یک زن معمولی و عادی است؛ یعنی تلاشی برای ساخت تصویر یک زن معمولی بوده و از معمولی بودن آن سعی شده تا قهرمان خلق شود که این به مراتب کار سخت‌تری است، چون یک زن معمولی ۵۷ ساله نمی‌تواند هیچ ویژگی برجسته و شاخصی داشته باشد، چون با برچسب خانه‌دار بودن، همسر بودن یا مادر بودن معنا پیدا می‌کند. هیچ وقت زن بودن مستقل او بررسی نشده است.

فیلم درباره کاراکتر و هویت زن بودن آن است و شمایل قهرمان برای او ترسیم می‌شود، ولی هیچ وقت متعلقات مادر بودن و همسر بودنش قابل حذف از او نیست. در واقع تصمیم این زن تصمیمی است مبنی‌بر اینکه تمام متعلقات را از خود فاکتور بگیرد و به زن بودن خود بپردازد، ولی در سهم پایانی زندگی‌اش یعنی ۵۷ سالگی، تصمیم به استقلالی می‌گیرد که در آن استقلال درگیر برآورده کردن اولویه‌ترین نیازهای خود است. ولی آن نیازها به‌خاطر جریان عرف و به‌خاطر جریان عامه‌پسند بودن، خیلی مواقع ممکن است از سوی مردم و جامعه تایید نشود. او درگیر ساخت شرایط جدیدی برای خود خواهد بود که این با دو فیلم قبلی خیلی متفاوت است. دو فیلم قبلی هر دو درگیر یک موقعیت بودند و واکنش آنها به موقعیتی بود که به آنها تحمیل شده بود. این فیلم درباره ساخت یک موقعیت جدید است؛ یعنی انگار مابعد قهرمان‌های این فیلم است، انگار تصمیم می‌گیرد از شرایط تحمیل‌شده بیرون بیاید و یک شرایط مستقل برای خود بسازد. حالا همین زن ۵۷ ساله و معمولی قرار است تصمیم غیرمعمولی بگیرد.

زنی که در عامه‌پسند تصویر شده، در ظاهر امر برآمده از دنیای واقعی آدم‌ها است. قصه و این شخصیت مابه‌ازای واقعی دارد یا اینکه این زن را براساس چیزهایی که در جامعه دیده‌اید و وجود داشته، ساختید؟

من همیشه به سمت چیزهایی می‌روم که بتوانم کاملا نسبت به آنها تحلیل، دلیل و انگیزه داشته باشم. هیچ وقت تصمیم من از نگارش و ساخت کاراکترهای فیلم، مستند بودن صرف آنها نیست. چون فکر می‌کنم اگر به سمت این مستند ساختن برویم، پس سهم سینمای داستانی چه می‌شود. اما اگر بخواهیم ریشه‌یابی کنیم، خیلی از فعالیت‌ها و تصمیم‌های من دقیقا در همین راستا است که هیچ کاراکتری نوشته نمی‌شود مگر اینکه منشأ واقعی داشته باشد. آن سرچشمه واقعیت است که در رئالیسم خود فیلم می‌آید. قطعا قهرمان این فیلم برای من الگو داشته، اما اینکه دقیقا این الگو در فیلم بازسازی شده باشد، نیست. من سرچشمه را از جایی می‌گیرم، ولی فیلم به جای دیگری سفر می‌کند؛ یعنی در واقع مهم نیست از کجا این کاراکتر می‌آید، مهم این است که به کجا می‌رود و به کجا می‌خواهد برسد. هر سه کاراکتر فیلم‌های قبل و همین‌طور کاراکترهای مکمل فیلم‌های قبل در این فیلم همه برای من در زندگی پیرامونم حضور خارجی داشتند. هیچ وقت این‌طور نیست که مبتنی‌بر تخیل باشد. حتی اگر یک چیز را خیلی تخیل کنند، باز با مرزهایی از واقعیت درآمیخته می‌کنم. برای ملموس شدن حداقل برای خودم این کار را می‌کنم.

مثل اینکه به نسبت فیلم قبلی‌تان، این‌بار سراغ قصه و شخصیتی رفتید که نسبت بیشتری با مردم جامعه دارد و زنان بیشتری با عامه‌پسند ارتباط می‌گیرند.

خیلی زیاد. ما به مادران خود در تمام دوره‌های تاریخی زندگی ظلم کردیم؛ چه به‌عنوان فرزند، چه به‌عنوان همسر! همیشه یک ظلم نامحسوس و یک ظلم محترمانه به مادران خود داشتیم، چون هیچ‌وقت هویت مستقل آنها را به‌عنوان یک زن در نظر نگرفتیم، با تمام خواسته‌های درست یا نادرست آنها. همیشه براساس هویت مادرانه یا هویت همسر بررسی شدند. هیچ‌وقت منفک از وظایف خانوادگی و عاطفی، آنها را بررسی نکردیم. این را در نظر بگیرید که اصلا حرف‌های فمنیستی نمی‌زنم، فیلم کاملا این تحلیل را دارد که یک زن در ۵۷ سالگی بعد از مادر بودن و بعد از همسر بودن می‌خواهد هویت مستقل زن بودن خود را احیا و بازسازی کند. خواسته‌ها و مطالباتی دارد که شاید خیلی از آنها عامه‌پسند نباشد یا حداقل در عرف نگنجد. آیا باید جامعه آن را کنار بگذارد؟ آیا باید آن را حذف کند؟ آیا باید به آن بها بدهد؟ اگر بها بدهد این می‌تواند یک جریان شود که شاید به خانواده‌ها آسیب بزند. اگر سرکوب شود چطور؟ باز به خانواده‌ها آسیب می‌زند. چیزی که وجود دارد، این است که فیلم مخاطب را راهنمایی می‌کند که ترجمان دوباره‌ای برای ارتباطات عاطفی خود با مادران‌تان بسازید. اول از همه آنها را به‌عنوان یک زن و حتی قبل از زن به‌عنوان یک انسان آزاد بررسی کنیم؛ کاری که همه فراموش کرده‌ایم.

در برخورد اول نسبت به آثار سینمایی که به موضوع زن می‌پردازند، همواره اتهام نگاه فمنیستی بودن فیلمساز مطرح می‌شود. در مورد فیلم‌های قبلی‌تان هم این عنوان فمنیستی بودن فیلم مطرح شده بود. آیا عامه‌پسند جزء آثار فمنیستی سینمای ایران است؟

من نمی‌دانم من را جزء چه جریانی می‌دانند و برایم مهم نیست. من می‌دانم متعلق به جریانی به نام فمنیسم و آنتی فمنیسم نیستم و کلا متعلق به هیچ ایسمی نیستم. من اطرافم و شرایطم را نفس می‌کشم و سعی می‌کنم درونیاتی را بازتاب دهم که بابت آن آزار دیده‌ام؛ درونیاتی که بابت آن زندگی من رفته است و هر آن چیزی را که در من تاثیر گذاشته نمایش می‌دهم تا برای تماشاگر هم تاثیرگذار باشد. نمی‌دانم این متعلق به کدام ایسم است، ولی این را مطمئنم که نادیده گرفته‌شده‌ترین قشر جامعه ما نه حتی ایران که حتی در جامعه جهانی، مادران هستند.

من اصلا هیچ شعاری در هیچ جایی از زندگی ندارم؛ نه در زندگی شخصی خود و نه در فیلم‌هایم. نکته‌ای که وجود دارد این است که ما به‌طرز بسیار بی‌رحمانه‌ای به نزدیک‌ترین‌هایمان بسیار بی‌توجهی می‌کنیم. آدم‌هایی که هیچ‌وقت براساس داشته‌های خود بررسی نمی‌شوند، بلکه براساس نداشته‌هایشان بررسی می‌شوند. اگر یک مادر تصمیم بگیرد وظایف مادرانه خود را تمام کند و به هویت زن بودن یا انسان بودن خود بپردازد، قطعا از سمت نزدیک‌ترین‌ها که فرزندان و همسر او هستند، تاییدیه نمی‌گیرد. نه‌تنها تاییدیه نمی‌گیرد، بلکه ممکن است در یک مبارزه عجیب و غریب با آنها قرار بگیرد. این ماجرا متعلق به هیچ ایسمی نیست. ماجرا متعلق به یک احساس انسانی است؛ یک انسان که کنار ما بوده و یک عمر گذرانده است. فقط به‌خاطر در کنار ما بودن، در کنار همسر بودن، در کنار فرزند بودن است. من سوال دارم که آیا این زن همیشه باید در کنار ما بماند؟ هیچ‌وقت نباید خود او محور هیچ جریانی باشد؟ پس چرا وقتی محور یک جریانی می‌شود، با مخالفت مواجه می‌شود؟ چرا ما مفهوم تقدس را به اشتباه‌ترین شکل آن برای این نسل به کار بردیم؟ نسلی که به‌خاطر مقدس بودن تبدیل به نسلی شدند که انگار روزگار آنها سپری شده است. منظور من مظلوم‌نمایی یا ترسیم مظلومیت نیست، چون معتقدم زن‌ها در هر دسته‌ای و در هر نسلی یک طغیان خیلی نامحسوس و یک طغیان نرم را شروع کردند و دست خودشان نیست و از غریزه خود دستور می‌گیرند. برای همان طغیان نرم این فیلم ساخته شده است. برای اینکه اگر نسبت به زن‌ها بی‌توجه باشیم، خودشان حتی اگر یک روز به عمر آنها مانده باشد، این بی‌توجهی را جواب خواهند داد.

چقدر فکر می‌کنید مخاطب با عامه‌پسند غافلگیر شود؟

قصد من غافلگیری، برگ برنده بودن، پاتک زدن، احساساتی کردن، داد زدن، شیشه شکستن، عربده کشیدن و... نیست، چون فکر می‌کنم اینها در گوشی‌های موبایل هم به وفور وجود دارد و می‌توان با یک سرچ ساده به همه این منابع رسید. فکر می‌کنم به‌عنوان کسی که حداقل تلاشم این بود که هنرمند یا سینماگر باشم، سعی می‌کنم حتی شده نیم قدم از زمانه و جامعه خود، از حداقل احساس هیجان‌زده جامعه خودم جلوتر باشم و نکته مهم‌تر از پوپولیسم مخرب جامعه خودم پیشی بگیرم و یک نگاه تازه و یک پیشنهاد تازه با فیلم‌های خود ترسیم کنم، به‌خاطر اینکه فکر می‌کنم بابت تفاوت باید خسارت داد و خسارت این را در دو فیلم قبلی دادم. من اصلا برای غافلگیر کردن و برای اتفاق‌های بسیار احساساتی فیلم نمی‌سازم. من فکر می‌کنم ما مسئول هستیم و باید اگر بتوان اسم آن را بیداری گذاشت، سعی کنیم بیداری را ایجاد کنیم. حالا نه با شکل شعاری و مانیفست دادن، بلکه با یک تصویر ساده مثل کاری که من در سه فیلم انجام دادم و سعی کردم این نیم قدم جلو بودن را رقم بزنم که آدم‌ها از زاویه دیگری به مادران خود نگاه کنند یا آدم‌ها از زاویه دیگری به قهرمان کشور خود نگاه کنند یا حتی آدم‌ها از زاویه دیگری به یک زن خلافکار نگاه کنند.

معمولا آثاری که سراغ یک مساله اجتماعی می‌روند، در عین تلخی خود مساله گرفتار یک ناامیدی محض نسبت به همه چیز هستند. عامه‌پسند چقدر امیدوارانه به مسائل زنان جامعه ایران نگاه می‌کند؟

من ذاتا آدم امیدواری هستم. به‌شدت آفتابی هستم و به‌شدت با شروع روز فکر می‌کنم بیشترین کاری که باید کرد این است که با تمام وجود کار کنم. فارغ از رسیدن یا نرسیدن که اصلا هدف ما نیست و دست ما نیست. ما می‌توانیم بهترین باشیم، زمانی که فقط مسیر را درست پیش برویم. این در ناخودآگاه من است و در هر سه فیلمم وجود دارد؛ یعنی هیچ نیازی به پایان‌ها یا احساس‌های ناامیدکننده، تلخ و تراژیک ندارم. این به معنای روشنایی شعارگونه و امیدوارکننده توخالی نیست. من واقع‌بین هستم و احساس می‌کنم امید تنها گزینه‌ای است که ما داریم. تنها کاری است که می‌توانیم انجام دهیم. فیلم به‌شدت مرثیه یک زن سپری‌شده است؛ زنی که به اتمام می‌رسد، ولی اصلا ناامیدکننده نیست. فیلم اتفاقا نوید این را می‌دهد که می‌شود با روحیه قوی ادامه داد حتی اگر ۲۸ سال از یک زندگی ناراضی بوده باشید، حتی اگر ۵۷ سال داشته باشید، حتی اگر عامه‌پسند نباشید؛ ولی باز می‌توان ادامه داد.

سامان سالور:

«سه کام حبس» قصه روزهای واقعی است

امسال هفتمین فیلمش قرار است در جشنواره سی‌وهشتم فیلم فجر اکران شود. سامان سالور که اکثر اوقات به همراه برادرش که تهیه‌کنندگی فیلم‌هایش را به عهده دارد، کار می‌کند، امسال هم قرار است یک موضوع اجتماعی را به جشنواره بیاورد؛ موضوعی که به قول خودش مخاطب با آن همذات‌پنداری خواهد داشت و غافلگیر می‌شود. به سراغش رفتیم تا برایمان از اثر جدیدش «سه کام حبس» بگوید.

«سه کام حبس» یک قصه اجتماعی و امروزی است که فکر می‌کنم داستان، شخصیت‌ها و اتفاقاتش برای مخاطب ملموس باشد. اتفاقاتی که در فیلم رخ می‌دهد، از جنس قصه‌ها و سکانس‌هایی است که به‌نظرم این روزها در طبقات مختلف وجود دارد. هرچند فیلم برای طبقه متوسط است، ولی از طبقات مختلف شاهد آن هستیم؛ یعنی تلاش برای بهتر زندگی کردن، تلاش برای اینکه بتوان گلیم خود را بهتر از آب بیرون بکشیم. سه کام حبس قصه اشتباهات، عشق و لحظات انسانی است که می‌تواند ارتباط وسیع و خوبی با تماشاچی برقرار کند، برای اینکه از آن جنس قصه‌ها است که امروز و در جامعه امروز ایران وجود دارد و دیده می‌شود. اینکه فیلمسازان سراغ فیلم‌های اجتماعی می‌روند، شاید به‌خاطر این است که بزرگ‌ترین بعد انسان مدرن، اجتماع است؛ یعنی بزرگ‌ترین اتفاقات در این اجتماع رخ می‌دهد، بزرگ‌ترین اتفاقات انسانی، بزرگ‌ترین لحظات عاشقانه و بزرگ‌ترین خبرهای ناراحت‌کننده در اجتماع رخ می‌دهد؛ همانند امروزمان که حال چندان خوبی نداریم. آدم‌هایی که یک جامعه را تشکیل می‌دهند، حال خوبی ندارند که هر روز در آن بیشتر و بیشتر فرومی‌رویم. اگر سینمای اجتماعی بتواند یک آینه جلوی اجتماع خود بگیرد و تاثیرگذار باشد، به نظر من کار خود را کرده است. قطعا در تمام دنیا همین‌طور است. در تمام دنیا آرتیست و هنرمند و فیلمساز از اجتماع، از قصه، از اتفاقات اجتماعی، از آدم‌های اجتماع خود تاثیر می‌گیرند و این را تبدیل به زبان سینما و زبان هنر می‌کنند. می‌توان نقش اجتماع یا نقش جامعه را فراموش کرد؟ حتی سوژه‌هایی که در ژانر اجتماعی ساخته نمی‌شوند، مثلا در ژانرهای ملودرام، کودک و حتی کمدی ساخته می‌شود، به هر حال وقتی سراغ ایده اصلی و اولیه می‌روید متوجه می‌شوید این اتفاق واقعی در جامعه، یک خبر، یک بریده روزنامه، یک ستون صفحه حوادث باعث جرقه اولیه فیلمنامه و تولید فیلم شده است.

در مورد امید دادن به مخاطب هم باید بگویم به نظر من امید واهی دادن بزرگ‌ترین خیانت است. امید واهی دادن اتفاقی است که بعد از حدود چهار دهه جامعه را به اینجا رسانده و حرف از امید زدن، حرف از امید واهی دادن بزرگ‌ترین خیانت است و این فیلم سعی کرده واقعی نگاه کند و به نظرم امید در درون خود سینما نهفته است. وقتی شما یک موضوع اجتماعی تلخ یا موضوع اجتماعی را نقد می‌کنید، امید در همین نقد نهفته است. سه کام حبس عین زندگی است. زندگی قرار نیست همیشه و همواره تلخ باشد. قرار نیست همیشه و همه ماجرا روشن و پرامید و شاد باشد. به نظر من زندگی واقعی تلفیقی از امید و ناامیدی‌ها است. چه‌بسا در بدترین جاهایی که ما ناامید شدیم و حرکتی را در جهت تغییر زندگی‌مان انجام دادیم، امیدوارکننده‌ترین لحظات پیش آمده و برعکس، جایی که فکر می‌کردیم خیلی امیدواریم و خیلی حال ما خوب است، یکباره یک اتفاق اشتباهی باعث این ناامیدی شده است. این فیلم قصه آدم‌های واقعی است، این فیلم قصه روزهای واقعی است که پر از خوبی، خوشی، امید و در مقابل تلخی و ناامیدی است. اگر فیلمی تاثیرگذار باشد و با شما و مخاطب بماند، کار خود را کرده است حتی بعد از تمام شدن عنوان‌بندی پایانی، حتی بعد از تمام شدن فیلم و بیرون از سینما آمدن. اگر قصه این فیلم با شمای مخاطب بماند و به آن فکر کند و مجتبی و نسیم آدم‌های ما را در اجتماع ببینید، آن زمان است که فیلم موفق عمل کرده و قطعا تاثیر خود را در ترکیبی از تلخی و شیرینی، در ترکیبی از امید و ناامیدی گذاشته است.

فکر می‌کنم مخاطب با دیدن این فیلم غافلگیر می‌شود و یکی از بهترین فیلم‌هایی است که حاصل تجربه ۶ فیلم گذشته در فیلمنامه و کارگردانی است. به‌شدت سعی کردیم تدوین فیلم تدوین خوبی باشد و ریتم خوبی داشته باشد و تماشاچی و مخاطب خسته نشوند. یکی از ویژگی‌های فیلم به جز بازی‌های خوب و درخشان گروه بازیگران و کار فنی و درخشان همکاران من در پشت دوربین واقعا فیلمنامه و تدوین است؛ یعنی به یک معنا به نظرم فیلمنامه اتفاقا از آن فیلمنامه‌هایی است که جزئیات در آن بسیار مهم است و کاشت و داشت و برداشت‌های زیادی در فیلم اتفاق می‌افتد که به‌خودی خود چندین و چند بار بیننده و تماشاچی و مخاطب خود را غافلگیر می‌کند. علاوه‌بر این سعی می‌کند روان و با ریتم مناسب بدون اینکه خواننده خسته شود روایت کند و خوشبختانه در همین اکران‌های محدودی که برای چند نفر از دوستان و همکاران داشتیم، به‌شدت موفق می‌شود غافلگیر کند و حرف خود را با جذابیت بیان کند و تماشاچی را تا پایان فیلم نگه دارد و تاثیر خود را بگذارد. امیدوارم این تاثیر فقط به سالن سینما ختم نشود و ماندگاری آن بعد از تمام شدن تیتراژ پایانی با مخاطب بماند.

بهتاش صناعی‌ها در گفت‌وگو با روزنامه «فرهیختگان»:

رسالت فیلم‌ها «مطرب» شدن نیست

یگانه عرب
روزنامه‌نگار

بهتاش صناعی‌ها پنج سال پیش، فیلم سینمایی «احتمال باران اسیدی» را ساخت و حالا سراغ فیلم دومش رفته است. فیلم اول او طرفداران خاص خودش را داشت و ممکن است فیلم تازه‌اش هم به‌دلیل اینکه از چهره‌های مشهور سینما بهره‌ای نبرده است، در گیشه‌های سینما پرفروش نباشد و مثل فیلم اولش در گروه هنر و تجربه اکران شود. خودش در این مورد گفته است: «همه فیلم‌ها قرار نیست فروش‌های ۲۰ یا ۳۰ میلیاردی داشته باشند. یک‌سری فیلم‌ها رسالتی غیر از تجارت و پول‌سازی دارند، هرچند معتقدم در سینمای مستقل، فیلم‌ها می‌توانند به فروش خوب و سود برسند و سرمایه خود را بازگردانند، ولی اصولا رسالت هر فیلمی تبدیل شدن به «مطرب» نیست.» گفت‌وگوی «فرهیختگان» با کارگردان «قصیده گاو سفید» را در ادامه بخوانید:

کمی درباره ماجرای فیلم برای ما صحبت کنید که داستان چه محتوایی را دربر می‌گیرد؟

محتوای داستان کم‌وبیش قصه آدم‌های تنهاست؛ منتها آدم‌های تنهایی که این بار در درام جدی‌تری گرفتار هستند. «احتمال باران اسیدی» هم قصه آدم‌های تنها و تنهایی آدم‌ها بود و این بار هم همین است، منتها با درام جدی‌تری که در واقع باعث شده زندگی آدم‌ها به همدیگر ربط پیدا کند یا در یکدیگر گره بخورد.

از آنجاکه فیلم احتمال باران اسیدی هم همین محتوا را در برداشت، در این فیلم از چه جنبه‌ای به این موضوع نگاه کرده‌اید؟ نگاه شما یک نگاه اجتماعی از لحاظ آسیب‌شناسانه است یا مثل فیلم باران اسیدی مضمونی شاعرانه دارد؟

شاعرانگی‌ای که در این فیلم هم وجود دارد، یعنی آن شکل روایی که من می‌پسندم، طبیعتا حداقل در این دو فیلم این بوده است و در این فیلم هم وجود دارد. به لحاظ فرم و زیبایی‌شناسی اشتراکات زیادی بین دو فیلمم وجود دارد، ولی تفاوت این قصه با قصه قبل این است که از کهن الگوهای کاملا شناخته‌شده‌ای مثل عشق و مرگ و تقدیر و انتقام، در قصه بهره گرفته شده و همین باعث می‌شود تعلیق فیلم بیشتر شود و فیلم خودبه‌خود درام پیچیده‌تری داشته باشد؛ یعنی در واقع قصه به‌گونه‌ای است که آدم‌ها تحت تاثیر یک قانون، زندگی‌شان در هم گره می‌خورد و از آنجابه‌بعد درام براساس کنش‌های بین شخصیت‌ها پیش می‌رود.

دلیل انتخاب اسم قصیده گاو سفید چه بود؟

قصیده گاو سفید در فیلم ما سمبلی است که به قصه ربط پیدا می‌کند. درواقع نگاه سمبلیکی به گاو سفید شده که سمبل یک شخصیت در فیلم است و اصولا در فیلم قبلی هم از اسم‌های استعاری و سمبلیک استفاده می‌شود. در مسیر فیلمسازی از استفاده از استعاره‌ها و سمبل‌ها خوشحال می‌شوم، حتی اگر در اسم فیلم‌ها این اتفاق بیفتد، در فیلم قبلی یعنی احتمال باران اسیدی هم از یک استعاره در اسم فیلم استفاده کردیم و اسم این فیلم هم کاملا سمبلیک انتخاب شده است.

این محتوایی که در این دو فیلم به آنها پرداختید، براساس دغدغه و تجربه خود شماست یا صرفا موضوعی است که خواستید بدان اهمیت بدهید؟

اصولا هم من و هم همسرم، فیلمنامه‌ها را با هم می‌نویسیم. تا جای ممکن سعی می‌کنیم سراغ قصه‌ها و داستان‌هایی برویم که تجربه‌های شخصی در آن وجود دارد. اینکه می‌گویم شخصی، نه لزوما تجربه‌هایی که برای خود ما به‌عنوان نویسنده اتفاق افتاده باشد، ولی همه تجربه‌هایی هستند که بخشی برای خود ما یا برای آدم‌های اطراف ما اتفاق افتاده است. این فیلم هم همین‌طور است و از تجربه‌ای در همین حوالی خودمان بهره گرفته‌ایم و مساله‌ای است که دغدغه اجتماعی مهمی را مطرح می‌کند که در جامعه امروز ما خیلی از آن سخن به میان می‌آید و بدان پرداخته می‌شود.

برای انتخاب بازیگران‌تان چه اولویت‌هایی داشتید؟

اصولا در انتخاب بازیگران آن چیزی که برای من مهم است اینکه بازیگران تا جای ممکن به نقش‌هایی که در فیلمنامه نوشتیم، نزدیک باشند و مناسب‌ترین گزینه‌ها برای ایفای نقش باشند. خیلی چهره بودن یا چهره نبودن، سوپراستار بودن، سلبریتی بودن یا نبودن مطرح نیست. مهم این است که آنها به درست‌ترین شکل ممکن نقش خود را ایفا کنند. این نه‌تنها درباره بازیگران اصلی فیلم‌های من صدق می‌کند، بلکه درباره بازیگران فرعی هم مصداق دارد و به همین دلیل همیشه دنبال درست‌ترین و مناسب‌ترین گزینه برای ایفای نقش، فارغ از چهره بودن و استار بودن یا نبودن آنها هستم. پوریا رحیمی‌سام، مریم مقدم، علیرضا ثانی‌فر و آرمین رئوفی درست‌ترین گزینه‌هایی بودند که فکر می‌کردم می‌توانند برای ایفای شخصیت‌های ما وجود داشته باشند.

فیلم شما استارهای پرفروش ندارد. الان در سینمای ما بیشتر فیلم‌هایی در گیشه می‌فروشند که ستاره داشته باشند. مثلا فیلم غلامرضا تختی که در جشنواره سال پیش هم مخاطبان خوبی پیدا کرد، به‌رغم هزینه‌ای که برایش شده بود و جذابیت‌هایی که داشت، در گیشه شکست خورد. فکر می‌کنید فیلم شما با توجه به اینکه ستاره‌های پرفروش ندارد، بعدها در اکران با مشکل مواجه شود؟

همه فیلم‌ها قرار نیست فروش‌های ۲۰ یا ۳۰ میلیاردی داشته باشند. یک‌سری فیلم‌ها رسالتی غیر از تجارت و پولسازی دارند، هرچند من معتقدم در سینمای مستقل، فیلم‌ها می‌توانند به فروش خوب و سود برسند و سرمایه خود را بازگردانند، ولی اصولا رسالت هر فیلمی تبدیل شدن به «مطرب» نیست؛ یعنی یک‌سری فیلم‌ها هستند که قرار است تاثیرگذاری دیگری داشته باشند. این دیگران، برخی از فیلمسازان هستند که نگاه آنها به سینما لزوما تجاری و پرفروش نیست. من در سینما دنبال فتح کردن قله‌های فروش و لزوما فیلم پرفروش سال شدن و شکست دادن رکوردهای میلیاردی نیستم. من در سینما دنبال خلق اثرهای ماندگار هستم و حرف‌هایی که دلم می‌خواهد بیان کنم؛ یعنی دغدغه‌های خودم را بیان کنم. گاهی اوقات این دغدغه‌ها ممکن است قصه‌های پرفروشی را رقم نزند، بنابراین وقتی این مدل سینما را انتخاب کردم، می‌دانم که چارچوب و قواعد خود را دارد و اولین قاعده این است که در چنین سینمایی لزومی ندارد از سوپراستار استفاده کنید و چه‌بسا سوپراستارها برای این فیلم‌ها مضر هستند.

فکر می‌کنید در حال حاضر سینمای ایران به این نوع نگاهی که شما دارید چقدر نیاز دارد؟ چون امروزه خیلی از فیلم‌ها با ستاره‌ها و سلبریتی‌های پرفروش ساخته و اکران می‌شوند و الان جای این نوع نگاه و زاویه‌دید در سینمای ما خالی است.

دقیقا همین‌طور است، چراکه سینمای ایران به همین دلیل فیلم‌های پرفروش و سلبریتی‌بازی دارد از هرگونه فکر و اندیشه‌ای تهی می‌شود و سینمای وزین‌تر و اندیشمندانه‌تر نابود می‌شود، برخلاف آن چیزی که در تمام سالیان سال سینمای ایران چه قبل از انقلاب و چه بعد از انقلاب یک جریانی از سینمای فرهیخته‌تر و جریانی از سینمای روشنفکری وجود داشته که می‌توانست در جامعه تاثیرگذار باشد، ولی متاسفانه این گونه سینمایی تقریبا در آستانه نابودی و ورشکستگی است؛ یعنی هیچ حمایتی از سینمای مستقل نمی‌شود و شما اگر سوپراستار و سلبریتی در فیلم خود نداشته باشید، ۹۹ درصد سرمایه‌گذارها را از دست می‌دهید و حتی سختی‌های گرفتن مجوزها بیشتر می‌شود. پیدا کردن سینما، اکران و پخش و همه این مسائل به‌مراتب سخت‌تر می‌شود، بنابراین هیچ‌یک از اینها امکانی نیست که برای شما وجود داشته باشد و خودبه‌خود باعث می‌شود این نوع سینما به‌سمت نابودی پیش برود و الان ما در این مسیر هستیم. این تعداد فیلم‌های اندکی که در سال به شکل مستقل با بودجه‌های کم یا بدون سوپراستار و سلبریتی ولی با تلاش یک گروه عاشق تولید می‌شوند، بها داده شوند تا اندیشه در سینما از بین نرود. سینمایی که در آن اندیشه وجود نداشته باشد، تبدیل به سینمای سوپرمارکتی و بفروش و بزن و بکوب می‌شود که نتیجه‌اش جز دو ساعت سرگرم کردن در بهترین حالت نیست و هیچ تاثیری بر سطح سواد و اندیشه اجتماع ندارد.

به عبارتی اصلا ماندگار نمی‌شوند.

بله، سینما رسالت بزرگش را که تاثیرگذاری است، از دست می‌دهد و خودبه‌خود، سینمایی که می‌تواند آدم تربیت کند، عملا آدم‌ها را بی‌تربیت می‌کند.

شنیده بودیم یک عده با توجه به وضعیتی که در جامعه حاکم شده بود، فشار آورده بودند که شما هم جشنواره را تحریم کنید. با توجه به اینکه خیلی از فیلمسازان جشنواره را تحریم کردند، آیا این درست است؟ چه شد که نخواستید در این جریان شرکت کنید؟

بله، فشار زیادی روی ما هست و بود برای اینکه جشنواره را تحریم کنیم. ما که پنج سال یک‌بار و به سختی فیلم می‌سازیم، تنها ویترینی که داخل مملکت برای نمایش فیلم‌مان وجود دارد، جشنواره فجر است. این جشنواره ۴۰ سال است با فراز و نشیب‌های متعددی که در مملکت ما وجود داشته و تراژدی‌هایی که در تمام سالیان دهه‌های ۶۰، ۷۰، ۸۰ و همین دهه ۹۰ رخ داده، برگزار شده و فیلمسازان از تنها امکانی که برای نمایش فیلم خودشان داشتند، استفاده کردند تا بتوانند فیلم‌ها را به نمایش بگذارند. به هرحال یک فیلم سرمایه‌گذارانی دارد که این سرمایه‌گذاران پول‌شان را به میان می‌آورند و امنیت سرمایه آنها در گرو حضور در ویترین‌هایی همانند جشنواره فجر است، بنابراین به‌عنوان کارگردان تنها نمانیستیم که برای فیلم‌ها تصمیم می‌گیریم. سرمایه‌گذارانی هم هستند که برای فیلم‌ها تصمیم می‌گیرند. برای ما که طبیعتا فیلم ساختن با امکانات ناچیزی که برای سینمای مستقل وجود دارد، هر از چندگاهی یک‌بار فراهم می‌شود، اینکه بعد از پنج سال فیلم بسازیم و امکان نمایش فیلم خود را از دست بدهیم، کار سخت و پیچیده‌ای است. از طرف دیگر واقعیت این است که من خودم جزء آن دسته فیلمسازانی هستم که همیشه برای من اهمیت داشته که فیلم اول در مملکت خودم برای مخاطب ایرانی نمایش داده شود، چون این فیلم و فیلم قبلی جزء فیلم‌هایی بودند که از منظر قصه و داستان، باید ابتدا روی جامعه خود تاثیرگذار باشند.

یعنی جامعه هدف باید جامعه ایران باشد

بله، این فیلم مخصوصا بیشتر از فیلم قبل به‌شدت لازم است در کشور خود ما نمایش داده شود، بنابراین من اگر این فیلم را از این امکان محروم کنم، جدای از آسیبی که به سرمایه‌گذاران فیلم می‌رسد، امکان تاثیرگذاری هم گرفته می‌شود و تحریم کردن فیلم اتفاق مثبتی نیست. از طرفی هم برای همه سینماگرانی که اصولا این جشنواره را تحریم کردند، احترام قائل هستم، ولی در این مقطع زمانی من به صلاح فیلم و به صلاح امنیت سرمایه‌گذاران فیلم نمی‌بینم، مضاف بر اینکه این تصمیم یک تصمیم فردی نیست؛ یعنی طبیعتا تهیه‌کننده، سرمایه‌گذاران و کارگردانان همگی با هم تصمیم می‌گیرند و من طبیعتا باید در این پروسه به نظر دیگران هم احترام بگذارم.

---

۹ ویژه جشنواره تئاتر فجر

شهرام کرمی در گفت‌وگو با «فرهیختگان»:

باید شیوه اجرایی جشنواره تئاتر فجر تغییر کند

سیدحسین رسولی- احسان زیورعالم
روزنامه‌نگار

چند سالی است بحث رقابتی‌بودن جشنواره تئاتر فجر مورد پرسش قرار گرفته است و از سوی دیگر، گروهی اعتقاد دارند این جشنواره در هر دوره باید موضوعی مشخص را به گروه‌های نمایشی پیشنهاد دهد. چند نشست نیز درباره آسیب‌شناسی و شکل و شمایل جشنواره برگزار شده است که هرکدام از آنها دریچه‌هایی تازه پیشنهاد داده‌اند. این روزها سی‌وهشتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر آغاز و فرصت خوبی ایجاد شده تا این مسائل را با شهرام کرمی، مدیرکل هنرهای نمایشی در میان بگذاریم. او خود، نمایشنامه‌نویس و کارگردان است و سابقه دبیری ۱۹ جشنواره مختلف را در کارنامه دارد. گفت‌وگوی ما را در ادامه می‌خوانید.

جشنواره تئاتر فجر برخلاف فراخوانش فاقد رویکرد موضوعی است. در حالی که به‌خوبی می‌تواند موضوعی مشخص را به‌منظور تولید آثار تئاتر پیشنهاد دهد که تاکنون به آن توجهی جدی نشده است. این روزها براساس آثار روی صحنه می‌توان جشنواره‌ای با موضوع مهاجرت یا خانواده راه انداخت. می‌توانیم به‌سوی مضامینی مشخص برویم و از این فضای کلی جدا شویم.

البته اگر مضامینی مشخص درخصوص جشنواره درنظر بگیریم، خیلی خوب است و باعث محدودیت هم می‌شود. با این وجود اگر ما مثلا موضوع خانواده را انتخاب کنیم، باعث می‌شود کلی از گروه‌های نمایشی امکان حضور در جشنواره را از دست بدهند. آیا جامعه هنری این شرایط را می‌پذیرد؟

جامعه هنری به‌راحتی شرایط و موضوع‌های جشنواره‌های خارجی را می‌پذیرد و به‌نظر می‌رسد این فضا باید درباره جشنواره‌های داخلی نیز مورد توجه قرار بگیرد.

اگر به رویدادهای غیر ایرانی نگاه کنیم با معیارهای دیگری مواجه می‌شویم و همه‌چیز فرق دارد. من اعتقاد دارم برنامه‌ریزی در حوزه تئاتر ایران با مشکلات فراوانی روبه‌رو شده است چون همه تئاتری‌ها دوست دارند در تمام جشنواره‌های داخلی حضور داشته باشند. البته این دوره از جشنواره مانند تمام جشنواره‌های دیگر مشکلاتی مختص به خود نیز داشت که حواشی مخصوص به خود را دارد. برخی از گروه‌هایی که اجرا داشتند و فرم حضور در جشنواره را پر کرده‌اند باید پس از چند ماه دوباره گروه خود را گردهم جمع می‌کردند و تمرین را از نو کلید می‌زدند و دوباره آماده می‌شدند. این موضوع به‌خودی خود باعث بی‌انگیزگی می‌شود. هنرمندان دوست دارند کارهای خود را زودتر آماده کنند و سریع اجرا بروند. فردی پیش من آمده بود که درخواست کمک‌هزینه می‌کرد. او باید فرم‌هایی را پر می‌کرد که نکرده بود و وقتی دیده بود کارش فروش ندارد به‌دنبال کمک‌هزینه روانه شده بود. من به او گفتم چرا فرم‌ها را پیش از اجرا پر نکرده‌اید؟ پاسخ داد فکر می‌کردیم کارمان با فروش خوبی مواجه می‌شود ولی نشد. خیلی از گروه‌های نمایشی با این مشکل دست به گریبان هستند و وقتی به مشکلی جدی می‌خورند به سراغ اداره هنرهای نمایشی می‌آیند. به‌نظرم در ایران، مهم‌ترین انگیزه گروه‌های نمایشی وابسته به رقابت و جایزه است. آنان با حضور در جشنواره می‌خواهند ارزش‌های هنری و کاری خود را در معرض قضاوت قرار دهند. با این حال، اگر ما رقابت را حذف کنیم با بی‌انگیزگی روبه‌رو می‌شویم و اگر رقابت را پررنگ‌تر کنیم با خلأ مواجه می‌شویم چون برخی از گروه‌های نمایشی اشباع شده‌اند. من در مقطعی به سراغ پژوهش در زمینه تئاتر لاله‌زار رفتم. یکی از بازیگران این عرصه می‌گفت روزی پنج اجرا داشتم چون از صبح تا شب روی صحنه بودیم. او می‌گفت من از تئاتر لذت می‌بردم ولی وقتی تعداد اجراها بیشتر شد با بی‌انگیزگی روبه‌رو شدم. این بازیگر را چند وقت پیش هم دیدم و پرسیدم چه‌خبر از تئاتر و او گفت بیکار شده و احساس خیلی بدی دارد. به‌نظرم فعالیت هنری این گونه است. من هم هربار نمایشنامه‌ای را کارگردانی می‌کردم با حجم انبوهی از مشکلات و سختی‌ها مواجه می‌شدم که با خودم فکر می‌کردم دیگر نباید کارگردانی کنم! به خودم می‌گفتم این آخرین کارت است ولی بعد از دو ماه به سراغ کاری جدید می‌رفتم. بیکاری هنرمند را اذیت می‌کند. من معتقدم باید شیوه اجرایی جشنواره تئاتر فجر تغییر کند چون پس از این همه دوره باید شاهد پیشرفت جدی‌تری در آن باشیم.

برخی می‌گویند جشنواره تئاتر فجر باید یک دوره یا بیشتر متوقف شود تا تغییراتی در آن اعمال شود.

من اصلا با تعطیلی جشنواره موافق نیستم.

نوع زمان‌بندی جشنواره به‌گونه‌ای شده است که دبیر جشنواره پس از سه ماه معرفی می‌شود و اصلا هم فرصت کافی در جهت چیدمان شکل اجرایی جشنواره ندارد. شکل کلی جشنواره به‌سمت و سویی رفته است که در آن جایی درخصوص تغییرهای جدی نیست. ما شاهد هستیم که جشنواره هیچ اسپانسری ندارد چون فرصت کافی در جهت جذب و مذاکره با اسپانسرها وجود ندارد.

تاکید می‌کنم با تعطیلی جشنواره در هر شکلی از آن موافق نیستم. درست است که می‌گویید احتیاج به بازنگری داریم، ولی باید اشاره کنم جشنواره تئاتر فجر بسیار مهم است. این جشنواره میراثی بسیار مهم برای ماست. این گردهمایی در دوران جنگ شکل گرفت و در زمانی به‌وجود آمد که مشکلات فراوانی از جمله حفظ مرزها در کار بود. ما روزانه در حال شهید دادن بودیم ولی فرهنگ را هم حفظ می‌کردیم البته که جشنواره تئاتر فجر به‌دنبال پاسداشت روحیه انقلابی هم بود. این جشنواره در سطح منطقه هم به جایگاه والایی رسیده است و حتی باید ادعا کنیم در بین ۲۰ رویداد مطرح تئاتر جهان قرار دارد. ما جشنواره‌هایی چون آوینیون و ادینبورگ را در سطح اول جهان داریم ولی جشنواره تئاتر فجر هم می‌تواند در کنار آنها قرار بگیرد. باید از میراث این جشنواره نگاهداری کنیم و ارزش‌های آن را حفظ کنیم. به‌نظرم باید ایده‌های جدیدی به جشنواره تزریق شود. ما محدودیت در زمینه انتخاب دبیر جشنواره داریم. اگر یادتان باشد دبیران جشنواره در گذشته از میان هنرمندان تئاتر انتخاب نمی‌شدند ولی این موضوع در آیین‌نامه جدید برطرف شده است و حالا یک هنرمند باید مدیریت هنری این جشنواره را برعهده داشته باشد. نکته دوم این است که دبیر جشنواره باید اعتماد هنرمندان دیگر را جلب کند. نکته سوم هم این است که دبیر جشنواره باید در هماهنگی با سیستم اداره کل هنرهای نمایشی پیش برود. این سه نکته خیلی مهم هستند. ما همیشه دبیران جشنواره را انتخاب کردیم و بعد گفتیم ایده‌های خودتان را ارائه دهید اما چه اشکالی دارد که این سیستم تغییر کند و اول فراخوان بدهیم. یعنی اینکه هنرمندن اول ایده‌های خود را ارائه دهند و بعد از میان آنان دبیر جشنواره را انتخاب کنیم.

گویا در دوره نخست، آقای اسدی با ارائه پروپوزال، دبیر برگزیده شد.

تا آنجا که من می‌دانم این گونه نبوده است. ما دایره محدودی در زمینه انتخاب دبیران داریم، ولی برخی از دبیران گذشته هم بسیار شجاع بودند و ایده‌هایی داشتند و ازخودگذشتگی فراوانی نشان دادند. واقعیت این است که روند فعلی محدودیت‌هایی دارد که باعث می‌شود ایده‌های تازه به جشنواره تزریق نشود. مثلا من اگر بخواهم جوانی فعال و تئاتری را انتخاب کنم آیا با استقبال دیگر هنرمندان روبه‌رو خواهد شد؟ یعنی بیاییم دست به جوان‌گرایی بزنیم. بعدش باید ببینیم ایده‌های جوان انتخاب شده چه چیزهایی است. وقتی ایده‌ها را بررسی کردیم باید متوجه بشویم این ایده‌ها با سیاست‌های کلی اداره هنرهای نمایشی تناسب دارد یا نه. ما همیشه دبیرانی را انتخاب می‌کنیم که مقبولیت و همراهی دیگران با آنان تا حدی مشخص است. قطعا باید احساس شود که جامعه هنری با آنان همراه هستند.

البته به‌نظر می‌رسد هنرمندان شهرستان‌های گوناگون توجه چندانی به مقبولیت دبیر جشنواره ندارند؛ چون همیشه در این جشنواره شرکت کرده‌اند تا کار خود را نشان دهند.

انگیزه‌های بچه‌های شهرستانی با گروه‌های تهرانی متفاوت است. جشنواره تئاتر فجر برای هنرمندان استانی خیلی مهم است و انگیزه‌های زیادی به آنان می‌دهد. گروه‌های تهرانی آنقدر جشنواره دارند و آنچنان از فستیوال اشباع شده‌اند که دیگر انگیزه ندارند. تهران امکانات فراوانی چون سالن‌های خوب و تماشاگران فعال دارد. هنرمندان شهرستانی هم دوست دارند در این فضا کار کنند، پس انگیزه حضور آنان در جشنواره تئاتر فجر چند برابر است. همچنین فرصت‌های بیشتری در اختیار گروه‌های هنری تهرانی است. ما باید از خودمان بپرسیم که چرا جشنواره را برگزار می‌کنیم؟ برخی از هنرمندان انگیزه‌های احساسی دارند مثلا فکر می‌کنند باید در یک رویداد معتبر باشند و در این میان کسی به اصالت و اهمیت جشنواره توجهی ندارد.

چرا شهرداری تهران با جشنواره تئاتر فجر همکاری ندارد؟

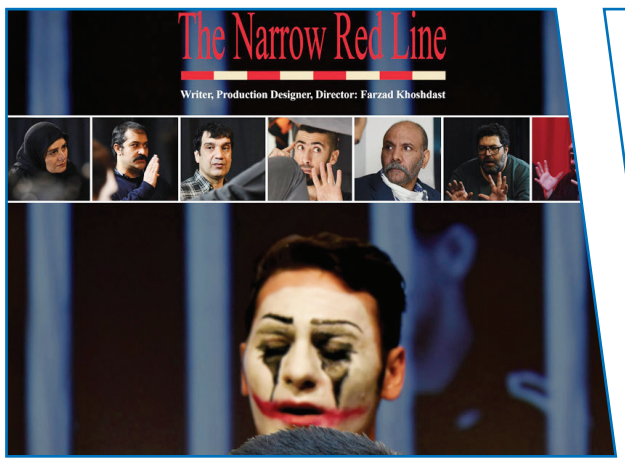
ما معضل‌های فراوانی داریم که یکی از آنان عدم همکاری نهادها و ارگان‌های دیگر است. یادم می‌آید وقتی آقای سرسنگی، مسئول جشنواره شد کمک‌های فراوانی از نظر مالی از سوی شهرداری انجام شد. آن جشنواره بسیار باشکوه برگزار شد چون از نظر مالی دست‌شان باز بود. ما امسال از نظر مالی با ۵۰۰ میلیون تومان کاهش بودجه هم مواجه شده‌ایم! جالب است که تمام هزینه‌ها از پارسال تا امسال چند برابر شده ولی اعتبار ما کاهش یافته است. حوزه‌های دیگری چون سینما از کمک‌های مالی فراوانی بهره می‌برند چون بنگاه‌های اقتصادی خصوصی هم به آنها توجه دارند، ولی متاسفانه ۱۰ سالی می‌شود که تئاتر از توجه اسپانسرها دور شده است.

شهرداری تهران به شما سالن داده است؟

بله، به ما سالن دادند ولی ما بیشتر به حمایت مالی نیاز داشتیم که شهرداری هیچ کمکی در این زمینه نکرده است.

چرا اسپانسرها به‌طور جدی وارد نشده‌اند؟ مشکل اساسی آنها چیست؟

من از وقتی که مدیرکل هنرهای نمایشی شدم از نزدیک شاهد تمام مسائل هستم، مثلا اسپانسرهایی بودند که به‌طور جدی پای کار آمدند اما به‌یک‌باره انصراف دادند. اینکه چه چیزی باعث می‌شود آنها انصراف دهند، برای خود من هم روشن نیست.



نگاهی به ۱۰ مستندی که در جشنواره فیلم فجر اکران می‌شوند

سهم مستند؛ سانس آخر

وحید محرابیان
روزنامه‌نگار

جشنواره فیلم فجر در سی‌وهشتمین دوره خود، میزبان مستندهایی است که از تنوع محتوایی زیادی برخوردارند. از فیلم‌هایی در مورد شهدا و آرمان‌های انقلاب گرفته تا فیلم‌هایی که نقدهای تندوتیزی نسبت به وضعیت اجتماعی دارند. مهم‌ترین جشن سینمایی انقلاب اسلامی مانند هر سال میزبان مستندهایی است که دل خوشی از صاحبخانه ندارند و اگر ۴۰ روز پیش از میانه انبوه مستندهای جشنواره سینمای حقیقت، سربلند بیرون نمی‌آمدند، الان هم جایی در بین انبوه فیلم‌های داستانی نداشتند. در ۱۰ روز جشنواره فیلم فجر، پردیس ملت، مجمعی برای اهالی سینما و رسانه است، ولی سهم رسانه‌ای مستند در این میان خیلی کم خواهد بود. آنچه می‌خوانید، کوتاه نوشته‌ای است از موضوع مستندها و البته حواشی‌ای که این آثار داشتند.

بانو

مستند «بانو» به کارگردانی و تهیه‌کنندگی محمد حبیبی‌منصور داستان یکی از هزاران قهرمانی است که در سکوت در حال زندگی هستند. زنان و مردان شرافتمند بزرگی که در مقاطع مهمی از تاریخ ایران ایفای نقش کرده‌اند و حالا با گذر از آن مقاطع در گوشه‌گوشه کشور در حال زندگی در میان مردم هستند بدون اینکه حتی ما آنها را بشناسیم و داستان زندگی قهرمانانه‌شان را بدانیم. زندگی‌هایی که بهترین سوژه‌ها برای ساخت فیلم‌های حماسی و پرتعلیق هستند. عصمت احمدیان مادر شهیدان ابراهیم و اسماعیل فرجوانی یک جانباز دفاع مقدس است. این شیرزن خودساخته سال‌ها با یک وانت به جبهه‌های جنگ می‌رفت و در اهواز به پشتیبانی از رزمندگان می‌پرداخت.

کارگردان این اثر در گفت‌وگویی در مورد شخصیت اصلی مستند «بانو» گفت: «عصمت احمدیان در ۱۱ سالگی ازدواج می‌کند و ورودش به زندگی با شوک روبه‌رو می‌شود. بعد از آن با یک فکر اقتصادی در همان اوایل ازدواجش با سن و سال کمی که دارد مشغول پرورش مرغ می‌شود. در همان سال‌های قبل از انقلاب در سال ۴۲ -که اصلا رسم نبوده خانم‌ها رانندگی کنند- او گواهینامه می‌گیرد. روزهایی که جنگ شروع می‌شود او صاحب ۶ فرزند است و به مرور درگیر جنگ می‌شود و کل خانواده با همه وجود درگیر جنگ می‌شوند. جنگی که زندگی این خانواده را با چالش‌ها و قصه‌های جدید روبه‌رو می‌کند.»

پروژه ازدواج

مستند جدید حسام اسلامی که با همکاری عطیه عطارزاده آن را کارگردانی کرده، به تهیه‌کنندگی مرکز گسترش سینما مستند و تجربی تولید شده است. فیلمی که به گفته عطارزاده با همکاری فرانسه ساخته شده است. اسلامی بعد از مستند «متهمین دایره بیستم» این بار سراغ سوژه‌ای در آسایشگاه بیماران اعصاب و روان رفته است. «پروژه ازدواج» دو داستان را به صورت موازی روایت می‌کند. داستان اصلی در مورد بررسی امکان ازدواج مددجویان اعصاب و روان در خانه احسان است و داستان دوم در مورد انگیزه‌های شخصی کارگردان زن فیلم برای پا گذاشتن در این ماجرا و روایت ابعادی از زندگی شخصی اوست.

هرچند «پروژه ازدواج» سوژه‌ای تکراری دارد، اما با زاویه دید جدیدی به این سوژه پرداخته که باعث جذابیت این اثر شده است. اسلامی در مورد مستند خود گفت: «با موسسه «سرای احسان» که این فیلم در آنجا ساخته شده سال‌هاست آشنا هستم و برای تلویزیون چند مستند از همین مکان ساخته‌ام. با این حال همیشه این دغدغه را داشتم که مستندی با نگاه جدید از اینجا بسازم و در فضایی نو آن را ترسیم کنم. با توجه به اطلاعات قبلی که از این مرکز داشتم می‌دانستم که رابطه‌ای عشقی و احساسی بین آقایان و خانم‌های آنجا ایجاد شده است. بر همین اساس بسیار دوست داشتم فیلمی عاشقانه بسازم و این موضوع را با خانم عطارزاده که کارگردان دیگر این اثر است در میان گذاشتم. ما به دنبال ساخت فیلم عاشقانه بودیم و دکترهای آنجا به دنبال امکان‌سنجی علمی برای ازدواج بین آقایان و خانم‌های آنجا بودند و ماحصل آن یک فیلم عاشقانه علمی شد. داستان فیلم با تعلیق آغاز می‌شود و حتی خود ما هم تا روزهای آخر نمی‌دانستیم که آیا ازدواج شکل می‌گیرد یا خیر.»

جایی برای فرشته‌ها نیست

«جایی برای فرشته‌ها نیست» کاری از سام کلانتری، مستندساز جوان و شناخته‌شده کشورمان است که داستان ناکامی‌ها و پیروزی‌های تیم ملی اسکیت هاکی زنان را از زاویه‌ای خاص روایت می‌کند. کلانتری در مورد ساخت این فیلم گفت: «همیشه دوست داشتم فیلمی با موضوع زنان و مشکلات آنها کار کنم. در مستند قبلی که ساختم «مانکن‌های قلعه حسن‌خان» هم موضوع زنان تم پنهان فیلمم بود، ولی خیلی‌ها به آن توجهی نکردند. به هرحال همان‌طور که می‌دانید پرداخت به این موضوع یک چاقوی دولبه است. «جایی برای فرشته‌ها نیست» با چند تغییر می‌توانست به فیلمی تبدیل شود که در جشنواره‌های مختلف خارجی حضور موفقی هم داشته باشد، ولی ما چیزی را انتقال دادیم که باور من و بچه‌ها بود. درواقع آنچه در فیلم می‌بینید، از حال خوب بچه‌ها می‌آید.»

«جایی برای فرشته‌ها نیست» با کست حرفه‌ای از جمله هایده صفی‌یاری، محمد شکیبانا و رضا تیموری درباره دختران تیم ملی «اسکیت هاکی» ایران و مشکلات پیچیده آنها در راه مسابقات آسیایی کره است. فدراسیون توانایی تامین هزینه دختران را ندارد و این اتفاق باعث شده تیم در شرایط روحی بحرانی قرار گیرد. با اضافه شدن دکتری روانکاو که باور به متدی جدید در کار با دختران دارد، تعدادی از آنها کمپینی جهت جمع‌آوری پول را راه‌اندازی می‌کنند. کمپین درنهایت با حمایت مردم موفق شده و دختران با این کمک‌ها عازم مسابقات کره می‌شوند و مدال می‌گیرند. کلانتری در مصاحبه‌هایش تاکید دارد که این فیلم بیش از اینکه درباره مشکلات تیم هاکی باشد، درباره امید است.

مهدی عراقی را بکش

نسخه سینمای مستند «مهدی عراقی را بکش» از دل یک مجموعه چهارقسمتی تلویزیونی به نام «یکه‌سوار» بیرون آمده که درباره زندگی حاج‌مهدی عراقی است. در این مستند با ۳۰ نفر از چهره‌های سیاسی، مبارزان پیش از انقلاب، دوستان و خانواده این شهید گفت‌وگو شده است. عبدالرضا نعمت‌الهی در این مستند پرتره، به روایت زندگی این مبارز انقلابی از زبان خودش و دیگران پرداخته است. مهدی عراقی که از مبارزان برجسته انقلاب اسلامی بود به دست گروهک فرقان در سال ۵۸ ترور شد. او از اعضای حزب موتلفه اسلامی و دوستان نواب‌صفوی، بنیانگذار و رهبر تشکیلات فداییان اسلام و یکی از یاران مجاهد و انقلابی امام‌خمینی(ره) بود.

نعمت‌الهی در اولین مستند خود به‌خوبی توانسته از عهده روایت زندگی پرفرازونشیب و سیاسی مهدی عراقی برآید. این فیلم مستند پر از جزئیات دقیق و جذابی است که کمتر شنیده شده است. نعمت‌الهی درباره شخصیت مهدی عراقی در مصاحبه‌ای گفت: «ماجرای راهپیمایی دسته مسجدحاج‌ابوالفضل در ۱۳ خرداد ۱۳۴۲ یک نقطه عطف در تاریخ انقلاب اسلامی است. در آن روز دسته عزاداری به تظاهرات سیاسی تبدیل شد. شعارنوشته‌هایی که حمل می‌شود و نظمی که دسته می‌گیرد و شعارهایی که سر داده و سخنرانی‌هایی که انجام می‌شود تفاوت‌هایی اساسی با دسته‌های معمول عزاداری داشت. شخصیت اصلی و محوری و به عبارتی کارگردان این دسته در آن روز حاج‌مهدی عراقی بود. او بود که آدم‌ها را جمع می‌کرد و به آنها نظم و حرکت می‌داد. صبح ۱۳ خرداد این اتفاق می‌افتد و دسته عزاداری به سمت دانشگاه تهران حرکت می‌کند. آنجا سخنرانی می‌کنند و بعد به سمت خیابان کاخ می‌روند. حرکت این دسته مقدمه‌ای بود برای سخنرانی معروف امام‌خمینی(ره) در قم که در واکنش به اتفاقات فیضیه ایراد کردند و منجر به دستگیری حضرت امام شد. اینها دسته را صبح راه می‌اندازند و بعد حاج‌مهدی عراقی خودش را به قم می‌رساند و مقدمات سخنرانی امام را تدارک می‌بینند. همه تدارکات و تنظیمات آن سخنرانی و برگزاری مراسم و حتی ضبط و انتشار نوار سخنرانی کار ایشان بود. درواقع حاج‌مهدی آدم اجرایی امام خمینی (ره) بود.»

زمستان است

«زمستان است» یکی از مستندهای جنجالی سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر است. فیلمی به تهیه‌کنندگی پیروز حناچی، شهردار تهران که نمایش آن در جشنواره‌ای با نام «فجر» که همزمان با جشن پیروزی انقلاب اسلامی برگزار می‌شود، پارادوکسی تلخ و خنده‌دار است. «زمستان است» که به سوژه‌ای غیرانسانی می‌پردازد، تاریخچه خیابان لاله‌زار از زمان ناصرالدین‌شاه تا کودتای امریکایی ۲۸ مرداد را روایت می‌کند. این فیلم تلاش می‌کند با ارجاعاتی به تصاویر امروزی خیابان لاله‌زار، تصویر اسفباری از حال امروز جامعه را نسبت به ۱۰۰ سال گذشته کشور به مخاطبان القا کند و حتی آنها را برای تغییر این وضعیت تحریک کند.

«زمستان است» روایت افول خیابان لاله‌زاری است که زمانی به شانزلیزه تهران معروف بود و نماد نوگرایی هنر و ایران محسوب می‌شد. خیابانی پر از کاباره‌ها، سینماها، پیاله‌فروشی‌ها، تئاترها، رستوران‌ها و تجارتخانه‌ها که مردم آن را کنار زدند. مهرداد زاهدیان، کارگردان مستند «زمستان است» در طول فیلم بارها برای از دست رفتن فضایی که پیش از انقلاب در این خیابان وجود داشته، مرثیه‌سرایی می‌کند. او در مورد این فیلم گفت: «از نظر من لاله‌زار شبیه شخصی است که ممکن است ما در خیابان ببینیم. تصور کنید از خیابانی رد می‌شوید که متوجه یک کارتن‌خواب پلشت و چرک در گوشه‌ای از آن می‌شوید. ناگهان توجه‌تان به گوشه کت یا سرآستین آن کارتن‌خواب جلب می‌شود که از جنس طلاست.

به او نزدیک می‌شوید و می‌بینید کتش عیاری دارد و بعد آرام‌آرام متوجه می‌شوید این کت را یک خیاط صاحب‌نام دوخته، بعد با او گفت‌وگو می‌کنید، می‌شنوید که زبان فرانسوی هم حرف می‌زند و ظاهرا تحصیلات عالیه هم دارد. بیشتر که با او حرف می‌زنید متوجه می‌شوید یک نجیب‌زاده است که از بد روزگار به این سرنوشت دچار شده است. کم‌کم ارزش‌های دیگر او را کشف می‌کنید و متوجه می‌شوید دارای جایگاهی درخور بوده و امروز متاسفانه جایگاه دیگری دارد که برازنده‌اش نیست. بعد دل‌تان می‌خواهد بدانید چه شده که او به این سرنوشت تلخ دچار شده است. به عقیده من خیابان لاله‌زار یک کاراکتر بوده که دلم می‌خواست سرنوشت غمبار او را برای مخاطب روایت کنم.»

زندگی میان پرچم‌های جنگی

«زندگی میان پرچم‌های جنگی» جدیدترین مستند محسن اسلام‌زاده، کارگردان مستندهای «تنها در میان طالبان» و «سفر به دیار پشتون‌ها» است. این مستند سومین اثر این مستندساز بحران است که به موضوع حکومت طالبان در افغانستان می‌پردازد. اسلام‌زاده بار دیگر با انجام سفری پرخطر به دل میادین جنگ طالبان، تلاش می‌کند تصویری جامع درباره جدیدترین وقایع کشور افغانستان به مخاطبان خود ارائه دهد. «زندگی میان پرچم‌های جنگی» را می‌توان از بهترین آثار اسلام‌زاده دانست که علاوه‌بر سوژه جذاب و دیدنی، در فرم و روایت نیز پیشرفت فراوانی داشته است. اسلام‌زاده در جدیدترین اثر خود به موضوع حضور داعش در افغانستان و مبارزه طالبان با این گروه می‌پردازد. او تلاش کرده در مستند جدید خود، نگاهی واقع‌بینانه‌تر از آثار قبلی‌اش به طالبان و مواضع آنها در قبال مردم داشته باشد. خطر ظهور داعش در افغانستان به‌عنوان پایگاهی جدید برای انجام اعمال خشونت‌آمیز غیرانسانی این تروریست‌ها، موضوعی است که «زندگی میان پرچم‌های جنگی» از عهده روایت آن به‌خوبی برآمده است. اسلام‌زاده تلاش کرده در این مستند علاوه‌بر دنبال کردن داستان خود، وضعیت مردم جنگ‌زده افغانستان را که سال‌ها در همسایگی ایران درگیر جنگ‌های خانمان‌برانداز هستند نیز روایت کند؛ کودکان و زنانی که سال‌هاست طعم امنیت واقعی را نچشیده‌اند. مردمی که نحوه زندگی‌شان ما را به یاد فیلم‌های تاریخی کشورمان می‌اندازد که ۱۰۰ سال پیش را به نمایش می‌گذارند. استعدادهایی که سال‌ها به دلیل ابتلا به جنگ‌های نیابتی خارجی و نقش خانمان‌سوز آمریکایی‌ها در خاورمیانه به هدر رفته‌اند و تنها آرزویشان داشتن یک زندگی عادی و بدون جنگ و اسلحه است. اسلام‌زاده در مورد فیلم جدید خود گفت: «در فیلم قبلی‌ام «تنها میان طالبان» نتوانستم به زندگی مردم بپردازم، ولی این‌بار تلاش کردم به محیط اطراف توجه و تا حد ممکن زندگی مردم را میان این جنگ‌ها روایت کنم. در افغانستان مناطقی وجود دارد که هر روز دست یک قدرت است و آنها هستند که سرنوشت زندگی مردم را تعیین می‌کنند.»

عالیجناب

«عالیجناب» نام مستند جدید سجاد ایمانی است. فیلمی که آن را می‌توان در امتداد اثر قبلی این کارگردان یعنی «سیاه زخم» یا «جوکر» مورد توجه قرار داد. «عالیجناب» داستان زندگی بوکسری را روایت می‌کند که به یک دلیل خانوادگی درگیر مشکلات اقتصادی می‌شود و برای فرار از این وضعیت به کارهای غیرقانونی روی می‌آورد. کارهایی که نمایش آن در مستند «عالیجناب» قطعا برای سوژه اصلی فیلم دردسرساز خواهد شد. «عالیجناب» در عین حال که مستندی جذاب است، با همان مشکل «سیاه زخم» روبه‌رو است؛ مشکلی که مهم‌ترین المان فیلم‌های مستند، یعنی ریشه داشتن در حقیقت را با چالش روبه‌رو می‌کند. «عالیجناب» مانند «سیاه زخم» حاوی سکانس‌هایی است که خیلی ساختگی به نظر می‌رسند و این باور را تقویت می‌کند که کارگردان برای جذابیت فیلمش به دستکاری حقیقت پرداخته است. ایمانی در مورد «عالیجناب» گفت: «در ابتدا قرار بود فیلمی با موضوع بی‌اعتقادی بسازم، اما نه‌فقط بی‌اعتقادی در حوزه دین، بلکه این بی‌اعتقادی حوزه انسانیت، زندگی و تعهد را هم شامل می‌شود. برای ساختن این مستند به‌دنبال سوژه‌های متفاوتی بودم و با افراد مختلفی در این باره گفت‌وگو کردم.» افرادی را که در گذشته زندگی خوبی داشتند و در حال حاضر زندگی پرمخاطره‌ای را تجربه می‌کنند، از نظر اعتقادی بررسی کردم تا بفهمم مشکلات زندگی چقدر باعث پایبندی بیشتر یا دوگانگی در اعتقادات می‌شود.

پس از این بررسی‌ها به سوژه «عالیجناب» رسیدم که درباره قهرمان بوکسی است که در زندگی شخصی خود دچار مشکلاتی شده و برای حل این مشکلات دست به کارهای خلاف می‌زند، اما نتیجه آن مخاطره بیشتر برای زندگی اوست.»

خسوف

«خسوف» به کارگردانی محسن استادعلی، مستندی در مورد زندگی یک طلبه جوان است که سال‌ها بین ملبس شدن و انتخاب سینما به‌عنوان حرفه خود، تردید دارد. شخصیتی منفعل و دین‌زده که در یک سلاخ‌خانه به نمایش درآمده است. فیلم با سکانسی خشونت‌بار از سلاخی حیوانات شروع می‌شود و در ادامه به روایت زندگی این طلبه جوان می‌پردازد. استادعلی با پیدا کردن این طلبه که تحت فشار خانواده و همسر خود قرار دارد تا ملبس شود، به تابوشکنی در زمینه نمایش روحانیت می‌پردازد و با این کار برنده لوح تقدیر هیات داوران و تندیس بهترین کارگردانی فیلم مستند بلند از سیزدهمین جشنواره سینما حقیقت می‌شود.

استادعلی در مورد «خسوف» گفت: «این فیلم در مورد تردید است. دودلی‌هایی که هر یک از ما در زندگی خود داشته‌ایم و در مواقع حساس با آن روبه‌رو بوده‌ایم. این فیلم خیلی شبیه دوره‌هایی از زندگی من است که درگیر فضاهای اینچنینی با یک قیاس متفاوت ولی نزدیک به این فضا بودم. «خسوف» فیلم ساده‌ای است، ولی حرفش حرف امروز ماست. تردید مساله همیشگی هر انسانی است و برای من نیز این دغدغه همواره وجود دارد، ضمن اینکه ما با یک جامعه مذهبی طرف هستیم و مذهب نقش پررنگی در جامعه ما دارد. همواره به دنبال این بودم که این تردید را در اثری به نمایش بگذارم و در «خسوف» این اتفاق افتاد. سه سال تحقیق و پژوهش روی این موضوع انجام شد و نتیجه آن فیلم «خسوف» شد.»

خط باریک قرمز

فرزاد خوشدست پس از ساخت مستند «زنی که نام ندارد» که به سوژه‌ای در زندان زنان قرچک ورامین تهران می‌پرداخت، سراغ سوژه‌ای در کانون اصلاح و تربیت پسران رفته است. «خط باریک قرمز» درباره یک گروه مجرم نوجوان در زندان است که با کمک چند مربی نمایش تصمیم می‌گیرند نمایشی را روی صحنه ببرند تا اگر موفق شدند به این بهانه و برای اجرا یک روز از زندان خارج شوند. این فیلم پس از گذشت یک‌سال از نمایشش در سی‌وهفتمین جشنواره جهانی فیلم فجر موفق شد با کسب چهار جایزه از جشنواره سینما حقیقت به سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر نیز پا بگذارد که نمونه‌ای کم‌نظیر در تاریخ این جشنواره خواهد بود. خوشدست در مورد فیلمش گفت: «خیلی به دنبال دستاورد نبودم، بیشتر هشدار دادم، البته به مسئولان. درواقع کاملا رها، دور از سفارش‌ها و کلیشه‌ها این مستند را در زندان نوجوانان ساختم.» او اضافه کرد: «امید دادن این روزهای سخت حتی غیرممکن شده اما در انتهای این فیلم مستند، امید و روزنه‌هایی به زندگی خوب، موج می‌زند. فیلمساز، کامپیوتر نیست که برنامه‌ای برای عملکردش از قبل بنویسند. او با جهان اطرافش پیش می‌رود و مدام تغییر می‌کند. مانند این مجرمان که تلاش کردند تغییر کنند، خودشان را با جهان جدید وفق دهند و همین هم شد.»

قصه دختران فروغ

فیلم مستند «قصه دختران فروغ» روایتگر زندگی دختران و پسران بدسرپرست ساکن شهر مشهد است. آنها زمان زیادی همراه با یک زوج در یکی از مراکز خصوصی وابسته به بهزیستی زندگی می‌کردند. بعد از سال‌ها زندگی، تعدادی از جوانان این مرکز علیه این زوج که زمانی طولانی پدر و مادر خودشان می‌دانستند، شکایت می‌کنند.

خاطره حناچی، کارگردان این مستند دومین فرد از خانواده حناچی است که توانسته فیلم خود را به سی‌وهشتمین جشنواره فیلم فجر وارد کند. این مستند پس از انصراف کارگردان مستند «کامی» از حضور در جشنواره فجر در لیست فیلم‌های مستند برای نمایش قرار گرفت. بودجه تولید این فیلم توسط مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی به‌عنوان تهیه‌کننده این اثر تامین شده است. روایت یک‌سویه کارگردان این فیلم درباره سوژه‌ها یکی از موارد متعددی است که با انتقاد همراه بوده است. خاطره حناچی در مورد این فیلم گفته: «در طول این سال‌ها من دغدغه مادر شدن داشتم و همواره این سوال را از خود می‌پرسیدم که باید از زایش خودم موجودی را بزرگ کنم یا از زایش زن دیگری این کار را انجام دهم. در این سال‌ها که من در این مرکز بودم آدم‌های زیادی را می‌دیدم که از آنجا بازدید می‌کردند. احساس می‌کردم بچه‌ها از این بازدیدها حس خوشایندی ندارند، چون حس نمایشگاه بودن به آدم دست می‌داد. برای همین فیلمی در این مورد ساختم. پس از توقف دو سال و نیمی از فیلمبرداری اتفاقات تلخی در آن مرکز رخ داد که باعث شد پس از مذاکره با مرکز گسترش دوباره سراغ آن بروم. در حال حاضر مرکز گسترش تنها صاحب ۳۰درصد این فیلم است.»